Les Triptyques de Claude Simon *présente une marqueterie de documents, pour la plupart inédits, de registres différents – scenarii, découpage technique, correspondance, textes, manuscrits, plans de montage, entretiens, critique littéraire, films, photographies – qui ont été écrits et réalisés sur une période de vingt ans (1958-1978).*

Cet assemblage n'est pas seulement une collecte : il s'entend comme la dynamique d'une méthodologie, observant une forme depuis une autre forme et avec elles le devenir-œuvre.

Où tenter de comprendre, dans le mouvement du processus de création de Claude Simon, une démarche polytechnique et une poièse singulières.

M.C-G.

Claude Simon, la main heureuse

Mireille Calle-Gruber

« À l'instar du Buñuel de *L'Âge d'or* ou de Godard à ses débuts, j'ai l'intention, comme ce fut le cas dans le domaine du roman, de creuser mon propre sillon et de découvrir une technique personnelle sur le plan de l'expression cinématographique. Seules la matière et la manière de la traiter comptent. J'ai tenu à faire moi-même l'adaptation de mon roman ; je vous promets qu'elle évitera toute emphase et qu'elle sera assez fidèle au récit initial. » [1]

Tels sont les mots de Claude Simon que rapporte *Le Figaro* du 12/13 février 1977, concernant un projet de film tiré de *La Route des Flandres* [2]. Dès 1961, au lendemain de la parution du roman, il en avait écrit le découpage, constitué d'un générique en quatre plans et de 263 séquences. Le film, cependant, ne fut jamais tourné. Car si, s'étant décidé, en 1976, à faire une demande d'avance sur recettes, l'écrivain s'était vu effectivement accorder la subvention maximum et la dérogation nécessaire pour tourner lui-même, il ne trouva jamais de producteur. Ce projet qui lui tenait à cœur, Claude Simon en parlait encore avec passion dans les années quatre-vingt dix, après avoir fait en vain une nouvelle tentative, et nous avons plus d'une fois abordé la question. Mais il était déjà tard. Nous ne pouvions que rester dans le regret du film projeté. De la promesse non tenue.

Il est peut-être temps aujourd'hui de considérer l'œuvre de Claude Simon *avec* l'absence du film jamais tourné de *La Route des Flandres* et le désir jamais éteint de sa réalisation. C'est l'hypothèse que je voudrais faire ici, dont ce livre fait le pari.

Pour deux raisons au moins. La première est une raison de fond : Claude Simon envisage indissociablement le domaine du roman et celui de l'expression cinématographique. Tous deux, à ses yeux, relèvent d'un même postulat : l'exigence de la forme. Il s'agit à chaque fois d'élaborer le traitement singulier de la matière qu'elle soit littéraire ou filmique. De trouver, dit-il, une « technique » – mot qu'il faut entendre dans son acception plénière *tekhné* : un *art*. Le roman comme art, le film comme art, ce n'est pas affaire d'idées,

1 / *Le Figaro*, 12-13 février 1977.
2 / Cf. Claude Simon, Extrait du Découpage de *La Route des Flandres infra*, p. 89-94.

de personnages avec leur psychologie, histoire, dialogues ; c'est avant tout une question de positions et de compositions d'éléments constitutives de l'espace narratif. Dans la revue *Premier plan* qui publiait les résultats d'une enquête auprès d'écrivains et de cinéastes, Claude Simon affirmait – nous sommes en 1961, à l'époque où il écrit son scénario – :

> « Je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de la vision, distance, mobilité du rapport à la scène décrite – ou si l'on préfère, dans un autre langage : angle de prise de vues, gros plan, plan moyen, panoramique, plan fixe, travelling, etc.). Même lorsque mon ou mes narrateurs rapportent autre chose que des scènes immédiatement vécues, (par exemple des situations, des épisodes remémorés ou imaginés), ils se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes sous un éclairage particulier. » [1]

Commandé en somme par l'obsédant « Comment savoir ? » qui scande les dernières sections de *La Route des Flandres*, c'est l'impératif d'un « Comment était-ce ? » (*Histoire*) qui vient imprimer une forme, *une façon*, aux perceptions du monde et à la tentative par l'œuvre, romanesque ou cinématographique, de leur restitution.

Donner ainsi la préséance au narrateur c'est déterminer le récit en fonction de la position de la caméra. Et c'est là, pour Claude Simon, la matière romanesque même. Autrement dit, c'est l'histoire des passages, des liens et des déliaisons, des parcours, possibles ou non, des assemblages. Bref, il y a en tout point un *art du montage*.

C'est, par suite, un réciproque éclairage quant aux processus à l'œuvre que l'on peut escompter en prenant fait et cause pour cette exceptionnelle mise en regard de la littérature et du cinéma qu'opère l'écrivain.

À cet égard, on sait combien l'écriture de Claude Simon a toujours travaillé à remanier les composantes du récit afin de trouver la mise en ordre singulière capable de donner forme et, par suite, de faire sens. Les « plans de montage », ainsi les désignent-ils, de ses divers romans apportent la preuve la plus convaincante du cheminement de l'écriture inventant, par tâtonnements et approximations, une architecture textuelle. J'ai autrefois publié, grâce au concours de Claude Simon, l'admirable collage polychrome du « Plan de montage de la Route des Flandres » assorti de sa transcription que nous avions établie ensemble. [2]

On trouvera ci-après deux autres « plans de montage » inédits : celui de *Triptyque* et celui du *Jardin des Plantes*.

1 / Claude Simon, « Réponse à une enquête », *Premier plan. Alain Resnais*, n° 18, octobre 1961, p. 32.

2 / Claude Simon, Mireille Calle, Plan de montage de *La Route des Flandres* et transcription, dans : Mireille Calle (dir.), *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Grenoble/Québec, Presses Universitaires/Le Griffon d'argile, 1993, p. 187-200. Ces pages sont reprises, mais en noir et blanc, dans Claude Simon, *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean Duffy, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, p. 1211-1224.

Le Plan de *Triptyque*, roman publié en 1973, est construit sur le même principe que celui de *La Route des Flandres.* Dans une « Note sur le Plan de montage de la Route des Flandres » [1] que Claude Simon écrivit alors pour accompagner la publication de l'assemblage polychrome, il explicite le fonctionnement de son dispositif :

> « Je n'ai pas écrit *La Route des Flandres* d'un seul trait mais, selon l'expression de Flaubert, « par tableaux détachés », accumulant sans ordre des matériaux. À un certain moment, la question qui s'est posée était : de quelle façon les assembler ? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème : rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia, vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces « tableaux détachés » et placé en marge, sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes. » [2]

Il pouvait dès lors, à l'enseigne des principes de permutation, organiser la périodicité des motifs du récit et l'entrelacs de leurs combinaisons :

> « C'est de cette façon que, peu à peu, par tâtonnements, en changeant de place mes petites bandes de papier, je suis arrivé tant bien que mal à construire et à ordonner l'ensemble du texte. » [3]

La dernière mention de Claude Simon prend soin de préciser, coupant court à toute spéculation symboliste ou métaphorique :

> « Je crois qu'il faut bien souligner, tant des interprétations des plus fantaisistes ont été données de cette affaire de couleurs, que jamais je ne me suis soucié d'« harmoniser » celles-ci, encore moins de composer le roman « en fonction » de ces imaginaires harmonies, le bleu, le rose, le vert, etc. ne m'ayant servi que de commodes repères me permettant d'embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble des textes déjà écrits ou en passe de l'être. » [4]

Il s'agit strictement de la table de montage du roman. Il est d'ailleurs fort prenant de suivre, dans les successifs états manuscrits, l'intervention des biffures de couleurs : on voit « arriver » littéralement le plan qui cristallise dans la rigueur du montage tabulaire. Relançant l'écriture du texte.

On trouvera également ci-après le « Plan de montage » de la première partie du *Jardin des Plantes* (1997) [5], pour lequel l'écrivain a imaginé un dispositif de plus grande mobilité encore : sur des cadres de papier dessin un peu

1 / Claude Simon, « Note sur le Plan de montage de *La Route des Flandres* », dans Mireille Calle (dir.), *Claude Simon*, *Chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 185-186. Repris dans La Pléiade, p. 1208-1209.
2 / *Ibid.*, p. 186.
3 / *Ibid.*, p. 186.
4 / *Ibid.*, p. 186.
5 / Cf. Claude Simon, Plan de montage du *Jardin des Plantes* et transcription par Mireille Calle-Gruber, *infra*, p. 124-131.

fort, est monté un système de languettes de papier, insérées et amovibles, qui coulissent sous le passe-partout. La première planche – car c'est aussi comme une planche anatomique du roman – porte la mention « fait le 23 février au soir » ce qui doit être en 1993 car je me souviens que Claude Simon me l'avait montré à Salses durant l'été. Cette planche fait jouer 12 languettes, la seconde 14, la troisième 15, dont chacune comporte au crayon la numérotation de « l'ancienne pagination » et de la « nouvelle pagination ». Ces plans et manuscrits donnent à lire le processus d'une étonnante articulation : où, retraversant toute la matière écrite avec une précision extrême – car une première rédaction du texte est faite lorsqu'intervient la mise en ordre du montage –, le calcul des places et des liens relance l'univers multidimensionnel d'un imaginaire visionnaire et puissant. Où l'enjambement poétique prend appel sur les scènes de la « vue bornée » et du particulier pour lancer la pensée vivante qui a une force universelle.

La seconde raison pour envisager de faire des romans de Claude Simon une lecture habitée par le cinéma qu'il rêve de tourner, tient à la conjoncture. Plus exactement, à la chance d'avoir pu, grâce à un concours de circonstances, retrouver le seul film court métrage que Claude Simon ait jamais pu réaliser, pour la Radiotélévision allemande de Saarbrücken et Telefilm Saar, en collaboration avec Peter Brugger et Georg Bense, en 1976. Il s'agit d'un film de 12 minutes, il en a écrit le scénario à partir de son roman *Triptyque*[1], l'a intitulé *L'Impasse* (*Die Sackgasse*), l'a tourné pour partie aux Planches près Arbois dans le Jura, sur les lieux où enfant il passait ses vacances, chez ses tantes paternelles, pour partie dans les studios de Saarbrücken. Mais ce film, de façon très significative, n'est pas présenté comme un exercice isolé. Il est inséré, telle une incrustation en orfèvrerie, dans un autre film, de 30 minutes environ, lequel est constitué d'un montage de séquences d'entretiens avec Claude Simon sur son travail de romancier, entretiens qui furent tournés en septembre 1974 dans sa maison à Salses, Pyrénées Orientales, maison héritée de sa famille maternelle. L'un emboîté dans l'autre, les deux films font une seule œuvre au titre de *Triptyque avec Claude Simon*[2].

En trois volets en effet. Le premier, montage d'entretiens, concerne l'écriture romanesque et est ponctué d'intertitres qui sont autant de clés de lecture : Des choses primordiales et secondaires ; Les mots conducteurs ; Crédibles découvertes ; Reconnaître la fiction ou lorsque la nature imite l'art. Ce volet comporte aussi, moment unique, admirablement filmé par un travelling arrière puis un travelling avant (et l'image de Claude Simon assis à sa table de travail,

1 / Claude Simon, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.

2 / *Triptyque avec Claude Simon*, film réalisé par Georg Bense, Peter Brugger et Claude Simon a été tourné en septembre 1974 pour les entretiens à Salses et en juin 1975 pour *L'Impasse* (*Die Sackgasse*). La version allemande, *Triptychon mit Claude Simon,* avec « voice over », a été présentée pour la première fois à Brême en octobre 1975 (cf. *infra*, p. 43). La version française, originale donc, n'a jamais été diffusée, ni en Allemagne ni en France. La copie DVD qui accompagne le présent livre constitue la première édition de *Triptyque avec Claude Simon*. Les lecteurs trouveront dans ce volume la transcription du texte des entretiens filmés. (Cf. p. 29-38)

est perdue puis retrouvée dans l'arbre qui jouxte la fenêtre de la chambre où il est en train de lire) une lecture par l'écrivain de son propre texte : la première page de *Histoire*[1], qui est aussi, depuis, devenue la dernière de *L'Acacia*[2], et qui décrit non pas l'arbre à présent filmé mais celui qui jouxtait sa chambre à Perpignan, rue de la Cloche d'or. Moment unique car Claude Simon ne faisait jamais de « lecture d'écrivain » et refusait les lectures par les comédiens, considérant que c'était réduire les possibles du texte que de le prononcer. Le second volet est constitué par le film *L'Impasse* d'après un scénario tiré de *Triptyque*, sur quoi je reviendrai. Le troisième volet reprend le montage d'entretiens au motif du « Bricolage » (intertitre) dont l'écrivain rappelle que c'est comme lorsque « quelqu'un fabrique un objet, comme ça, en prenant ce qu'il a sous la main, en cherchant à rassembler, et c'est exactement cela que je fais »[3]. Il associe aussitôt le bricolage à la technique du collage – on peut voir dans le film quelques-uns des collages réalisés par Claude Simon – et, non moins, aux lois des formalistes russes dont il s'inspire, se référant aux transports de la métaphore, pour définir le « fait littéraire » comme le « transfert d'un objet de sa zone de perception habituelle dans la sphère d'une autre perception »[4].

C'est en ces termes qu'il faut entendre le rapport roman cinéma : comme le transfert d'une sphère de perception à une autre sphère de perception. Le film *dans* le film (*L'Impasse*) et le film *du* film (*Triptyque avec Claude Simon*) font la scène de l'écriture et du cinéma ; et tous ces jeux de scènes qui ne cessent d'en découvrir une encore, une encore ont en commun, qui les constitue, le travail du montage… et des rencontres. C'est sur le fabuleux hasard, en vérité, et avec la littérature, que s'arrête *L'Impasse*. Avec la lecture du *Monologue*[5] de Novalis qui ne dit pas autre chose en effet : « qu'une juste conversation est un pur jeu de mots » et que « celui qui a le sentiment profond de la langue, qui la sent dans son application, son délié, son rythme, son esprit musical, – seul celui qui l'entend dans sa nature intérieure et saisit en soi son mouvement intime subtil pour, d'après lui, commander à sa plume ou à sa langue et les laisser aller : oui, celui-là seul est prophète. »[6] C'est dire que la vérité de la littérature est dans la plastique de la matière romanesque qui reçoit rythmes du montage.

En fait, « bricolage » est un mot bien trop modeste, car ce qui arrive ainsi et fait œuvre, c'est le principe de la main heureuse. De la chance, certes, mais pas seulement. *Die glückliche Hand* – La main heureuse, est le titre d'une composition et d'un livret de Arnold Schönberg. Lors d'une conférence qu'il tint à Breslau le 25 mars 1928, à l'occasion de la présentation de *Die glückliche Hand*, le compositeur s'expliquait en ces termes :

1 / Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, rééd., 1973.
2 / Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.
3 / Transcription de l'entretien filmé, *infra*, p. 36.
4 / *Ibid.*, p. 36.
5 / Heinrich von Hardenberg dit Novalis, *Monologue*, 1798, traduit par Armel Guerne, dans *Les Romantiques allemands*, Paris, Desclée de Brouwer. (Cf. *infra*, Transcription de l'entretien filmé, p. 38.)
6 / Lettre de Claude Simon à Peter Brugger, 27 février 1974.

> « Une main heureuse agit à l'extérieur, loin de notre moi bien protégé, plus elle agit loin, plus elle est loin de nous ; une main heureuse – plus loin – n'est que « doigts heureux » ; et plus loin encore : un corps heureux est une main heureuse et : des doigts heureux. Un bonheur au bout des doigts […]. Heureuse la main qui essaie de saisir ce qui ne peut que lui échapper, quand elle le tient. » [1]

Ce principe de dépossession est au fondement de tout travail artistique, et de l'écriture de Claude Simon au premier chef, c'est-à-dire de son cheminement, ses tâtonnements, son aveuglement, ses épiphanies.

La main heureuse de Claude Simon, c'est aussi la main autonome et en travail, l'écrivante la scribe qu'il dessine ainsi qu'il la voit lorsqu'il est assis à sa table. C'est la main de l'autre qui écrit.

Cet assemblage de *Triptyque avec Claude Simon*, l'écrivain l'a voulu ainsi, répondant à la sollicitation d'une émission sur lui : pas la biographie mais le travail de l'œuvre. Et cependant, à sa manière à lui qui a l'art, à partir du vécu des sensations, de faire œuvre de récit, Claude Simon aura inscrit son nord (le Jura du père) et son sud (la méditerranée de la mère) biographiques, réélaboré les paysages d'enfance par les acteurs, et les espaces de l'écriture quotidienne avec Peter Brugger l'interviewer, et tout cela, mixé et monté, il l'aura transmué en éléments de composition du roman, puis en matériau iconique pour un film de montage. Les entretiens filmés sont une remarquable leçon de littérature – sans complaisance, sans fard, avec une honnêteté très rare. Autobiographique et non, invention et non, la nature de l'œuvre de Claude Simon (« une nature qui imite l'art » comme il dit, reprenant le mot d'Oscar Wilde) relève de l'ambivalence : celle-ci même que l'écrivain indique en revendiquant le parrainage du Buñuel de *L'Âge d'or* et du *Chien andalou*. Le choc esthétique qu'il en reçoit, il le nomme avec acuité « l'inattendu attendu » [2] dans le récit qu'il fait, au vif du sujet, de sa fascination. Ce cinéma-là, est une manière d'ouvrir à neuf le regard sur le monde. Il n'est pas indifférent que Claude Simon place à l'enseigne de « l'amour fou » ce qui lui arrive ainsi dans la salle obscure : le saisissement émerveillé, par surprise et simplicité, de l'inconnu ; une puissance onirique « palpable » qui *tombe sous les sens* dans la façon étrangère de mettre ensemble les objets et les formes du quotidien. Cette maîtrise de l'image sans expressionnisme spectaculaire, sa force iconoclaste au moyen modeste du noir et blanc, c'est le « privilège » du film muet – dont Claude Simon saura si bien, avec le traitement singulier qu'il fait du dialogue, transposer les vertus dans ses romans. Privilège de « tout dire par la seule apparition et les seules combinaisons d'images en mouvement ». *L'Impasse* fait œuvre de cette variabilité des conjonctions.

1 / Arnold Schönberg, *Conférence de Breslau*, 1928, dans *Schoenberg Kandinsky Correspondance Ecrits*, Contrechamps n° 2, avril 1984, p. 88.
2 / Claude Simon, « L'inattendu attendu », *infra*, p. 19-21.

L'assemblage de *Triptyque avec Claude Simon*, l'écrivain l'a voulu ainsi : car la visée, d'emblée, a été, en parfait accord avec Peter Brugger sur ce point, de « montrer comment se constitue et comment fonctionne le texte » [1] ou encore comment « rendre sensible par l'image ma conception du roman particulièrement illustrée par *Triptyque* » [2]. Ce qui produit bientôt une concrétisation du projet cinématographique. Les entretiens filmés ayant déjà été envisagés, Claude Simon en vient à l'adaptation du roman :

> « […] c'est à dire :
> D'une part, la production et la structuration du texte non pas, comme dans le roman traditionnel, suivant la chronologie d'une histoire présentée comme plus ou moins réelle et exemplaire mais, au contraire, par un jeu et une combinatoire de générateurs.
> D'autre part, le souci d'une fiction qui se dénonce à tout moment comme pure fiction (puisque chacun des trois volets (ou séries) dont se compose *Triptyque* n'existe qu'en tant que *texte* (images, films, écrits) perçus par les personnages des deux autres volets).
> Pour cela, il faudrait évidemment que j'écrive le scénario d'un petit film (d'une vingtaine de minutes par exemple) en combinant certains passages du roman » [3]

Grâce à Réa Simon qui m'a donné les pièces qui manquaient à ma composition et au concours de la Bibliothèque Jacques Doucet, grâce à Peter Brugger qui a accepté de me communiquer toutes les lettres qu'il avait gardées de sa correspondance avec Claude Simon, j'ai pu réunir ici les étapes de la création de *L'Impasse* : le premier scénario [4], le découpage technique par Georg Bense et Peter Brugger, les indications et rectificatifs successifs de Claude Simon dans ses lettres, sa Note sur *Triptyque*, ses manuscrits de montage des romans. Les lecteurs de ces *Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage* pourront suivre ainsi le pas à pas, « le page à page » comme aime le dire l'écrivain, du travail jusqu'au visionnement du film achevé qu'ils trouveront dans la pochette du livre.

Ce faisant, c'est-à-dire restituant tous les chaînons du processus, et les parcourant, nous nous inscrivons rigoureusement dans le projet de Claude Simon de nous entraîner dans « l'image de [s]a conception du roman ». *L'image de la conception* : tel est le rôle de *L'Impasse* dans *Triptyque avec Claude Simon*. Il est impressionnant de lire dans un texte inédit que l'écrivain consacrait aussi au cinéma – le scénario, pure œuvre d'art, intitulé *Nicolas Poussin : La Peste d'Asdod*, que l'on trouvera ci-après – ce préambule d'une lucidité toute sienne :

> « Il doit être avant tout précisé qu'un tel film ne peut prendre corps qu'au fur et à mesure de sa fabrication et que le montage en sera une des étapes les plus

1 / Lettre de Claude Simon à Peter Brugger, 27 février 1974.
2 / Lettre de Claude Simon à Peter Brugger, 28 février 1974, cf. *infra*, p. 58.
3 / *Ibid.*, p. 58.
4 / Claude Simon, *L'Impasse*, scénario adapté de *Triptyque*, cf. *infra*, p. 45-46.

> importantes. On ne peut décider que sur pièces, ces « pièces » étant constituées du stock d'images qui auront été amassées et dont il faudra alors décider de l'ordre définitif, de leurs alternances, de leurs éventuels retours et de leur périodicité. » [1]

Or, en 1973, c'est la même pratique qui requiert Claude Simon pour l'écriture de son roman *Triptyque*. Avec *Triptyque*, il élabore une véritable matrice – matrice d'écriture, matrice artistique. Une forme qui est aussi *khôra*, capable d'être « modifiée (*kinoumenon* : soumise à un changement) et découpée en figures par les choses qui entrent en elle » [2], le mouvant, la chose qui bouge (*kinésis*), apparaissant « tantôt sous un aspect tantôt sous un autre ». Claude Simon part strictement de la définition du triptyque : « peinture sur trois volets représentant divers épisodes de la vie d'un saint », « où l'unité est donnée par l'harmonie des couleurs et des formes entre les différents volets. Telle tache par exemple dans le volet de gauche pouvant renvoyer à une autre de la même couleur dans le volet de droite » [3]. On notera qu'il présente de la même manière les travaux du collage : mettre avant tout tel personnage non pas parce que c'est tel sujet ou telle représentation mais parce que « c'est un rouge que je désire mettre à côté d'un noir » [4] .

C'est ainsi que s'est construit le roman : en combinant, par similitudes et contrastes, les éléments de trois *matières* de récit n'ayant a priori rien de commun. Et je sais que cette construction, Claude Simon l'a repensée et reprise jusqu'aux derniers moments de l'édition, retravaillant sur les épreuves les équilibres du *montage en fonction des* éléments narratifs, leur beauté, leur prégnance et connotations. Trois descriptions : paysage de banlieue industrielle ; paysage de campagne ; paysage de station balnéaire sur la méditerranée, avec pour chacune l'écho d'un événement sans rapport aux autres, respectivement une noce, une noyade, un couple dans une chambre d'hôtel. Ces trois descriptions, ce sont aussi des tableaux (Bacon, Delvaux, Dubuffet) avec les émotions qu'ils suscitent en tant qu'œuvres d'art, et tout *se passe* dans la *manière* dont l'écriture découpe les éléments (un adjectif de couleur, la notation d'un « fin duvet » pour la tige d'une ombelle et pour un corps de femme) dans les matières du récit, et dont les pièces ainsi découpées s'emboîtent et se déboîtent, chaque région narrative captant l'autre, et la modifiant.

Ici, le dispositif du retable, déjà présent dans *Le Vent*[5], s'est radicalisé. Il n'y a plus de personnage, si peu central soit-il, plus de « vie du personnage », d'enchaînement, de chronologie ou de hiérarchie des fragments détachés. Seuls les passages ouverts par l'écriture donnent sur de possibles récits. Ou plutôt sur

1 / Claude Simon, *Nicolas Poussin : La Peste d'Asdod*, *infra*, p. 103-106.
2 / Platon, *Timée*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992, p. 149.
3 / Claude Simon, *Notes sur Triptyque*, *infra*, p. 23.
4 / Claude Simon, dans *Triptyque avec Claude Simon*, « Transcription », *infra*, p. 36.
5 / Claude Simon, *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit, 1957. Dans la réponse qu'il adresse à Emile Perez, le 4 novembre 1957, Claude Simon le dit bien : le sous-titre « est en réalité le vrai titre » de ce livre. Cf. *infra*, p. 135.

les chances du récit qui sont infinies. Du monde où tout se tient – et rien ne tient absolument ensemble.

Triptyque : c'est tableau, photographie, description, peinture, pellicule de film, projection cinématographique, affiche, gravure. *Triptyque* : c'est une écriture qui fait le roman avec les moyens de la scène. Le découpage cinématographique en est aisé en effet. Le principe y est inscrit. Un texte *princeps*.

On comprend dès lors pourquoi la figure du puzzle est si importante, dans le livre comme dans le film. Un puzzle dont les pièces sont balayées d'un revers de main et qui retourne à l'état de pièces détachées, pour finir. Ce qui est le contraire de la fonction symboliquement attachée au puzzle d'ordinaire (chez Georges Pérec par exemple, dans *La Vie mode d'emploi* où il a fonction unificatrice et unitaire). Chez Claude Simon importent les découpes : parce qu'elles permettent d'enfoncer un coin dans les autres séries et d'organiser des passages. Parce qu'elles disjoignent et disjonctent autant qu'elles assemblent.

Il n'y a pas d'image finale. Il n'y a pas d'image définitive. Pour Claude Simon, le puzzle est centrifuge, est sidéral, est stellaire. C'est un puzzle à la Dubuffet. Dans *L'Impasse*, les pièces découpées renversées dispersées, par un effet de caméra s'éloignent à toute allure et forment au ciel de l'écran, et de la fiction, une constellation. Une « étoilerie » dirait Dubuffet [1]. La forme sous toutes ses formes, dans l'œuvre de Claude Simon, c'est la constellation qui est le contraire du puzzle. Un *ensemble* de liens et déliaisons. Une énergétique.

C'est ce qui fait la force de l'œuvre et sa grande beauté : tout est proche *et* tout est à une distance sidérale.

Le présent ouvrage se veut une invite à considérer la dimension constellaire de l'œuvre de Claude Simon qui est sa conception même de l'œuvre : textes, peinture, photographie, cinéma, dessins, collage s'y relaient. De même qu'on notera avec intérêt, dans le film d'entretiens, les références à la peinture, et avec l'image l'exposition de la scène d'écriture et de la scène de la lecture, de même il était important de donner à lire l'horizon des positions critiques théoriques de Claude Simon dans ces années-là. À cette enseigne, j'ai réuni un ensemble d'essais, brefs, remarquablement pesés, que l'écrivain a publiés de façon éparse et selon les circonstances dans la presse française entre les années 1958 et 1978. Ils constituent un exemplaire écho à ce que l'élaboration du film tente de réaliser et la cohérence de la démarche est impressionnante.

Plus d'une raison m'a conduite dans ce choix. Ceci d'abord : dans ces vingt années, j'ai retenu les articles publiés dont Claude Simon a gardé une coupure dans ses archives. Qu'il considérait donc d'intérêt. Aujourd'hui que nous regardons l'œuvre à rebours, depuis la fin, nous pourrons relever dans ces textes le cheminement d'une pensée qui a conduit à la formulation si parfaite-

1 / Jean Dubuffet, *Topographies, Texturologies, dans : Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, t.II, p. 156.

ment aboutie du *Discours de Stockholm*[1] prononcé lors de la cérémonie du Prix Nobel de Littérature, le 10 décembre 1985.

La réunion de ces textes, en outre, esquisse les éléments d'une histoire littéraire qui éclaire les tenants et les aboutissants de la position théorique développée dans le film. C'est le moment où se constitue un discours du Nouveau Roman, culminant à la faveur des colloques de Cerisy de 1971 à 1975 dont l'un est consacré à Claude Simon ; le moment de contestation à l'égard de Sartre et de l'« engagement » sartrien ; le moment où l'on traduit les Formalistes russes et où Ricardou élabore les théories du roman qui rompt avec une tradition de réalisme, rencontrant ainsi la position que Claude Simon avait élaborée peu à peu. C'est aussi, dans ces années, les manifestations de rapprochement culturel avec l'Allemagne qui ouvrent des collaborations nouvelles (télévision, pièces radiophoniques, dialogues sur la littérature) auxquelles Claude Simon participe volontiers.[2]

Il ressort de cet ensemble une impressionnante capacité de mobilité et de mobilisation de toutes les énergies : une vitalité de création qui n'économise ni son travail ni son attention, qui est élan fougueux mais sait avoir aussi une infinie patience afin de conduire avec soin toute la préparation nécessaire pour l'aboutissement de l'œuvre. Comme si Claude Simon avait de longtemps fait sienne cette maxime de Nicolas Poussin, l'auteur de cet *Orion aveugle* qui suscita un texte de l'œuvre simonienne[3] :

> « L'idée de la beauté ne descend pas dans la matière qu'elle n'y soit préparée le plus possible. Cette préparation consiste en trois choses : l'ordre, le mode et l'espèce ou forme. »[4]

C'est à cette seule beauté de la forme que souscrit Claude Simon.

1 / Claude Simon, *Discours de Stockholm,* Paris, Minuit, 1986.

2 / Claude Simon participe aux rencontres de la Fondation d'Hautvillers. Pour le dialogue des cultures du 28 au 31 mai 1975 (cf. *infra* p. 169-172) ainsi qu'aux rencontres de Berlin en février 1976 lors du colloque « Littératures et médias » sous la direction de Pierre Emmanuel et de Walter Höllerer. *Triptyque avec Claude Simon* est présenté à Berlin où il reçoit un très bon accueil. En 1975, paraît en traduction allemande *Les corps conducteurs* (*Die Leitkörper*, Luchterhand). S'ensuivent des émissions culturelles sur Bayrischer Rundfunk (26 mars) et RIAS Berlin (16 avril).

3 / Claude Simon, *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970.

4 / Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 183.